

Arte e contrafacção: valor estético e estatuto das falsificações

AIRES ALMEIDA

Introdução

Ao esclarecer a distinção introduzida por Goodman entre artes autográficas e artes alográficas, Carmo d'Orey recorre ao seguinte exemplo ficcional:

Se pusermos um número infinito de macacos a escrever à máquina durante um infinito período de tempo, algum deles acabará por escrever *Os Lusíadas* sem que falte uma vírgula ou um ponto. Se os pusermos a tocar piano, algum acabará por tocar a *Sonata ao Luar* sem uma única nota falsa. Mas se os pusermos a pintar, com todos os materiais necessários, nenhum deles pintará a *Gioconda*, embora algum deva fazer uma pintura tão semelhante que, pelo simples olhar, os especialistas não poderão distingui-la do original. (Carmo d'Orey 1999: 69)

Mas por que razão os macacos seriam incapazes de pintar a *Gioconda*, ao passo que um deles iria escrever *Os Lusíadas* e tocar a *Sonata ao Luar*?

A justificação para que nenhum macaco seja alguma vez capaz de pintar *Gioconda* é a de que, seguindo Goodman, as obras de arte autográficas, como é o caso das pinturas, são entidades particulares concretas não-repetíveis. Sendo assim, qualquer réplica de uma pintura, por mais perfeita que seja, será uma pintura diferente. A réplica ou duplicação de *Gioconda* feita por macacos seria, pois, apenas uma cópia e não uma instância da obra original. E se alguém produzir

uma cópia perfeita de *Gioconda*, fazendo-a passar pelo original, mais do que uma mera cópia, ela será uma falsificação.

Cenário diferente encontramos nas chamadas artes alográficas, como a literatura e a música. Tanto as obras literárias como as obras musicais obedecem a um sistema de notação constituído por um conjunto de caracteres e regras de uso identificáveis que permitem a sua repetibilidade. Neste caso, a obra musical não é senão a classe de execuções concordantes com um dado sistema notacional (a partitura). É por isso que, quando assistimos a uma execução da *Sonata ao Luar*, não dizemos que estamos a ouvir uma cópia ou falsificação da *Sonata ao Luar*, mas a *Sonata ao Luar*, ela própria.

Como resume Carmo d'Orey (*ibid.*), ao passo que o *locus* da identidade na pintura é um objecto individual, na música é uma classe de execuções. Daí que, de acordo com a distinção de Goodman, nunca encontremos cópias nem falsificações das obras musicais; e tampouco encontremos diferentes instâncias de uma mesma pintura.

1. O problema

O intuito aqui não é discutir os termos da distinção entre artes autográficas e artes alográficas⁽¹⁾, nem é mostrar que as obras literárias e musicais são imunes à falsificação, o que, no caso da música, já foi disputado por Margolis (1983) e sobretudo por Levinson (1990), tendo este argumentado de modo bastante persuasivo que também as obras musicais podem ser falsificadas⁽²⁾.

No entanto, o exemplo dado por Carmo d'Orey suscita ainda duas questões relacionadas entre si: será que a pintura de *Gioconda* feita por macacos tem menor valor estético do que a *Gioconda* de Leonardo da

(¹) Lessing (1965), por exemplo, considera que a distinção relevante não é tanto entre artes autográficas e alográficas, mas antes entre artes criativas (que dizem respeito à criação de novas obras de arte e envolvem, portanto, o conceito de originalidade), e artes performativas (que dizem respeito à re-produção decorrente do uso de uma técnica que, sendo pública, permite tal repetibilidade).

(²) Dutton, no Cap. 8 de *Arte e Instinto*, descreve o caso relativamente recente da pianista inglesa Joyce Hatto, que parece ser uma ilustração convincente do que Levinson procurou mostrar.

Vinci, apesar de ambas serem visualmente indistinguíveis? Esta pergunta conduz-nos, por sua vez, à seguinte: será que essa réplica perfeita de *Gioconda* é, de todo, uma obra de arte? O problema suscitado por estas perguntas, caso consideremos que são questões interligadas, é o da relação entre o valor estético e o estatuto artístico das falsificações.

Porém, a avaliar pelos termos do debate das últimas décadas, verifica-se que quase só a primeira das duas questões anteriores – a questão do valor estético – tem captado a atenção dos filósofos da arte, pelo menos de forma explícita. Muitos dos que se têm debruçado sobre a natureza e o valor estético das falsificações parecem simplesmente pressupor, sem discussão, que as falsificações são obras de arte, ainda que de menor valor artístico. Mesmo que se considere haver algo errado com as falsificações, isso raramente tem levado os filósofos a questionar se as falsificações não serão, afinal, destituídas de qualquer estatuto artístico. Como se verá adiante, há quem argumente que o defeito das falsificações é tanto artístico como estético (Dutton 1965; Meyer 1967; Hoaglund 1976); e há quem, por seu lado, sustente que as falsificações não sofrem necessariamente de qualquer defeito estético, o que não significa que não tenham, ainda assim, menor valor artístico (Lessing 1965 e Kulka 1982); outros ainda consideram que se trata antes de um defeito ético inerente à prática fraudulenta das falsificações, prática essa que arruína tanto a confiança no discurso crítico como a própria apreciação estética, minando assim a possibilidade de compreensão da arte (Irvin 2007). No entanto, nenhuma destas alegações inclui uma resposta clara para a questão: *As falsificações são arte?* Talvez isso aconteça porque se supõe que a resposta é pacífica: *Sim, as falsificações – se não todas, pelo menos algumas – são arte.*

Essa resposta está implícita nos próprios termos usados (e.g.: «essa obra de arte é uma falsificação»)⁽³⁾, sendo difícil encontrar filósofos da arte que não pareçam tomar isso como garantido. Uma exceção à regra talvez seja Danto (1981: 43–44), que, ao reflectir sobre a natureza das

(³) Outro exemplo retirado de Sagoff: «pinturas originais e falsificações possuem propriedades conhecíveis radicalmente diferentes e, por esta razão, não são igualmente valiosas enquanto obras de arte» (p. 150). Veja-se como, mesmo reconhecendo que pinturas originais e falsificações têm um valor «radicalmente diferente», Sagoff parece incluí-las a todas na mesma classe: a classe das obras de arte.

falsificações, tem o cuidado de as contrastar com as obras de arte. Mas também ele faz o contraste sem explicitar razões. Todavia, nenhuma resposta à questão, seja ela qual for, devia ser óbvia.

Se, por um lado, fosse evidente que as falsificações são obras de arte, por que razão os falsos Vermeer pintados pelo célebre falsário Han van Meegeren acabaram relegados para a cave dos museus que os tinham adquirido e os tinham, até então, exibido publicamente? Dutton formula o problema do seguinte modo:

Mas porquê [foram essas falsificações relegadas para a cave]? Aqui está o problema básico da falsificação nas artes: se um objecto estético é admirado mundialmente, deleita milhares de amantes de arte e, por fim, é revelado como sendo uma falsificação ou uma cópia, porquê rejeitá-lo? (2010: 297-298)

Esta formulação do «problema básico da falsificação nas artes» não é, contudo, suficientemente clara, pois depende do que se quer dizer com o termo «rejeitá-lo», o qual pode ser entendido de duas formas distintas: 1) rejeitá-lo no sentido de ele deixar de ser objecto de apreciação estética, ou 2) rejeitá-lo no sentido de ele deixar de ser visto como obra de arte. Trata-se de coisas diferentes, pois não só é possível apreciar esteticamente algo que não é arte, como é também possível encontrar obras de arte que são alegadamente destituídas de qualquer propriedade estética⁽⁴⁾.

Assim, que sentido de «rejeição» se tem em vista ao relegar para a cave do museu as pinturas que van Meegeren confessara ter falsificado? Talvez isso fique mais claro se tivermos em conta que, ao abrigo da lei holandesa em vigor, as falsificações poderiam ter sido destruídas. O tribunal só não ordenou a sua destruição devido ao depoimento de um grupo de especialistas em arte do século XVII, entre os quais se destacou Jean Decoen, que convictamente insistia que algumas pinturas eram mesmo de Vermeer e não de van Meegeren (ver Lessing 1965).

⁽⁴⁾ Carmo d'Orey dá o exemplo do escultor Robert Morris, que fez questão de registar em cartório notarial a declaração de que a sua obra *Litanias* não tem, nem pretende ter, conteúdo estético algum (n. 145).

Se não persistisse tal dúvida, as falsificações em causa seriam rejeitadas no sentido em que deixariam de contar como obras de arte. A decisão de destruir falsificações que até os melhores especialistas se tinham mostrado incapazes de identificar como inautênticas tornar-se-ia algo incompreensível caso continuassem a ser classificadas como obras de arte. Afinal de contas, uma «obra de arte falsificada» é ainda uma obra de arte, pelo que se torna deveras surpreendente haver leis que determinam a sua destruição. O que parece estar implícito é, neste caso, que as falsificações não são realmente arte e que a decisão de as destruir nada tem de surpreendente. Foi apenas a dúvida de autenticidade em relação a algumas delas que levou os decisores judiciais a salvá-las da destruição⁽⁵⁾.

Além disso, para que qualquer decisão – destruir ou preservar essas pinturas – seja justificável precisamos também de saber se o valor estético que as falsificações possam ter é condição suficiente para que sejam arte. Este é o cerne do debate sobre a articulação entre o estatuto estético das falsificações e a questão definicional ou classificatória: se as falsificações são efectivamente obras de arte, ainda que de menor valor – estético ou artístico –, ou se, pelo contrário, elas fazem parte de uma classe à parte, diferente da classe das obras de arte.

Seja qual for o estatuto artístico das falsificações, as perspectivas sobre o assunto ou não são suficientemente claras ou assentam em pressupostos não suficientemente explicitados, pelo que alguma clarificação é necessária. Lançar alguma luz sobre essa questão é o principal objectivo deste ensaio.

2. A noção de falsificação

Essa tarefa requer que se comece por esclarecer a própria noção de falsificação. Esta é uma questão que tem suscitado um importante debate, dado ser crucial distinguir cuidadosamente as noções, muitas vezes confundidas, de *falsificação*, *fraude*, *cópia*, *réplica* e *reprodução*, assim como as noções conexas de *genuinidade*, *autenticidade* e *originalidade*.

⁽⁵⁾ Dúvidas essas que vieram mais tarde a ser completamente dissipadas, graças ao recurso a métodos científicos de apuramento da autenticidade.

Ainda que o objectivo aqui não seja tomar partido nesse debate, precisamos de partir de uma definição operacional aceitável, que permita dar conta dos diferentes tipos de falsificação, sem explorar muitas das subtilezas conceptuais inerentes às várias propostas de definição. O que se pretende é simplesmente um conceito de falsificação que tenha em conta os dois tipos básicos de falsificação descritos por Levinson (1990): as *falsificações referenciais*, isto é, as falsificações que copiam uma dada obra de arte particular (e.g. uma falsificação da obra *Gioconda*, de Leonardo da Vinci); e as *falsificações inventivas*, isto é, aquelas que copiam o estilo de certas obras de arte preexistentes (e.g. uma falsificação que seja uma cópia do estilo de Vermeer, ou que seja uma cópia do estilo da pintura do renascimento flamengo). A ideia é que a noção de falsificação em uso seja aplicável a qualquer destes tipos de falsificação, de modo a distinguir a arte contrafeita da arte genuína. Além disso, dado que alguns filósofos argumentam ser possível encontrar falsificações de obras de arte alográficas, a noção de partida de falsificação deve também acomodar tal possibilidade. Estes são, então, os principais critérios para a adopção de uma das definições de falsificação, entre as várias disponíveis.

Lessing (1965), por exemplo, esboça uma definição de acordo com a qual a falsificação decorre da falta de originalidade⁽⁶⁾. Mas, ao elucidar a importância da noção de originalidade para a distinção entre arte genuína e arte forjada, ele deixa claro que a noção relevante de originalidade diz respeito «não à realização de uma obra de arte particular mas à totalidade das produções artísticas de um homem ou mesmo de uma escola» (p. 97). Nesse sentido, a originalidade «depende inteiramente do contexto histórico em que colocamos e

(6) Lessing (1965: 96-98) faz a distinção entre diferentes sentidos de originalidade: 1) no sentido de identidade própria, um sentido trivial de acordo com o qual todas as coisas são originais; 2) no sentido, igualmente trivial, de individualidade, dado que uma obra de arte é diferente de outras obras de arte; 3) no sentido de novidade quanto aos aspectos técnicos e formais, como a composição, o uso da cor, a textura, etc., e que é a marca das boas obras de arte; 4) no sentido de excepcionalidade, diferindo de 3 apenas em grau e não em substância; 5) no sentido de ser revolucionária, constituindo uma realização artística não apenas de uma obra de arte particular mas que se manifesta nas produções artísticas de todo um período histórico.

consideramos a realização de um homem ou período» (p. 98). Assim, a definição proposta por Lessing parece aplicar-se apenas às falsificações inventivas, não contemplando as chamadas falsificações referenciais. Daí não ser aqui seguida.

Uma definição alternativa é dada por Goodman ao afirmar que «uma falsificação de uma obra de arte é um objecto que finge ter a história de produção que se requer da (ou de uma) obra de arte original» (2006: 144). Em termos mais precisos, a definição pode ser formulada do seguinte modo:

x é uma falsificação de y se e só se x é um objecto que finge ter a história de produção que é requerida por um original y .

O problema aqui é que « y » na definição acima é, de acordo com Goodman, um caso de arte autográfica. Mas, como foi referido, alguns autores argumentam, de forma muito persuasiva, que há falsificações de artes alográficas, pelo que esta definição também não parece suficientemente abrangente.

Dutton, por sua vez, diz que «uma falsificação é um artefacto de uma pessoa, o qual é intencionalmente atribuído a outra, com a finalidade de retirar proveito disso» (1965: 107). A expressão «retirar proveito disso» significa, segundo Dutton, apropriar-se de feitos artísticos ou realizações alheias. Isto porque Dutton considera que as obras de arte, incluindo quadros e esculturas, são *performances* em que o criador recorre a um conjunto de recursos e de acções que resultam numa realização artística que pode ser bem-sucedida ou não. As falsificações têm o condão de enganar intencionalmente os críticos e apreciadores de arte na medida em que dão uma ideia errada do que foi por elas conseguido. Desta perspectiva, o aspecto relevante para distinguir obras originais e falsificações reside essencialmente no facto de as primeiras serem *performances* que representam correctamente as suas realizações, ao passo que as segundas são representações deturpadas do que foi conseguido. No entanto, a deturpação que se encontra nas falsificações pode ser encontrada também em cópias que não são falsificações: por exemplo, quando uma pessoa acredita que a cópia de uma obra de arte – cópia essa feita sem qualquer intuito enganador – é um original em vez de uma cópia. Ao olhar para a cópia não

fraudulenta acreditando que está a ver o original, essa pessoa tem uma representação deturpada do tipo de realização que está diante de si. Isto sugere que, apesar de satisfatória quanto à distinção entre obras de arte genuínas e falsificações, a definição de Dutton poderia, ainda assim, ser mais esclarecedora quanto à distinção entre falsificações e cópias que não são falsificações.

Sendo simultaneamente mais precisa e abrangente, a definição apresentada por Wreen (2002) parece, por isso, mais satisfatória. Wreen considera que uma obra é uma falsificação quando alguém (um falsificador) cria a obra com o objectivo de enganar e, ao fazer isso, a obra é representada como uma obra genuína, criada por um artista genuíno. Um aspecto a ter aqui em conta é que a falsificação é descrita como uma relação entre uma fonte ou origem – que tipicamente, mas não necessariamente, é o artista, ou grupo de artistas, criador de um objecto – e o tipo de objecto falsificado – uma dada pintura, um dado período artístico ou um dado movimento artístico. A definição pode ser formulada de modo mais preciso nos seguintes termos⁽⁷⁾:

Um objecto x é uma falsificação XY se e só se não for um genuíno XY , mas for representado como um genuíno XY com a intenção de enganar.

O «X» do par «XY» designa uma das partes da relação, neste caso a origem ou o criador do objecto (geralmente, o artista), e o «Y» designa a outra parte da relação, que é o objecto falsificado.

Esta definição não tem sido imune a objecções. Todavia, satisfaz plenamente os critérios anteriores, aplicando-se quer às falsificações referenciais, quer às inventivas, além de admitir possíveis falsificações de artes alográficas, que é tudo quanto se exige aqui.

3. Valor estético e falsificações

Dado que o debate sobre o estatuto das falsificações se tem centrado na questão estética, vale a pena traçar uma breve cartografia filosófica que permita ter uma ideia mais precisa das principais perspectivas.

⁽⁷⁾ Ver, por exemplo, Carrara e Soavi (2010: 418–415).

Ver-se-á depois que conclusões poderão ser daí extraídas quanto ao estatuto artístico das falsificações.

Voltando ao exemplo ficcional da pintura dos macacos, ele não é assim tão rebuscado como poderá parecer. Com a diferença de que as produções dos macacos são produções não-intencionais, é o que se passa com certas réplicas que ninguém consegue distinguir dos originais copiados. Daí a pergunta: se nem os melhores especialistas conseguem, pelo olhar, descortinar qualquer diferença entre as réplicas e os originais, haverá alguma justificação para afirmar que tais réplicas são esteticamente inferiores aos originais? Um argumento de senso-comum costuma ser usado como resposta:

1. Não pode haver diferença estética sem diferença perceptiva.
2. Não há diferença perceptiva entre uma obra de arte original e uma falsificação enganadora dela.
3. Logo, não há diferença estética entre uma obra de arte original e uma falsificação enganadora dela.⁽⁸⁾

Trata-se de um argumento válido. Mas será sólido? Os defensores do esteticismo tradicional identificam as propriedades estéticas de uma pintura com as suas propriedades formais – cor, linha, forma visual, dimensão, composição, textura, proporção, etc. –, que são propriedades perceptivas. Por isso eles tendem a considerar o argumento sólido. É o que defende Lessing (1965), para quem a falsificação e a obra original da qual ela é perceptualmente indistinguível têm o mesmo valor estético. Posto que ambas são, na sua aparência, idênticas, então são também esteticamente equivalentes⁽⁹⁾. Isso não significa, adverte Lessing, que não haja diferença alguma de valor entre a falsificação e a obra original, pois o valor total de uma obra não consiste apenas no seu valor estético. Contudo, a diferença de valor total, isto é, a diferença de valor enquanto obras de arte, resulta apenas de propriedades extra-estéticas. Estas dizem respeito à história de produção dos objectos estéticos: quem os criou, quando e qual o contexto cultural em que foram criados. Uma das propriedades extra-estéticas é, considera Lessing, a originalidade.

⁽⁸⁾ Esta formulação do argumento é de Foster & Morton (1991: 155).

⁽⁹⁾ Daí que esta perspectiva de cariz formalista seja também designada como *teoria da aparência*.

A originalidade, em sentido não-trivial⁽¹⁰⁾, falta sempre à falsificação por contraste com a obra genuína. Kulka (1982) também sublinha a distinção entre valor estético e valor artístico, alegando que uma dada obra pode ter um grande valor estético e pouco ou até talvez nenhum valor artístico. O valor estético, considera Kulka, encontra-se na própria obra, independentemente do seu contexto de produção. O contexto passa, no entanto, a ser relevante para apurar o valor artístico da obra.

Muitos filósofos, porém, discordam da teoria da aparência de Lessing e não aceitam o argumento inicial de senso-comum. Mas costumam ser apresentadas razões diferentes para tal discordância. Assim, há quem considere que esse argumento não é sólido porque a sua primeira premissa é falsa; há quem considere que não é sólido porque a premissa falsa é a segunda; e ainda há quem considere que o argumento está, todo ele, mal direccionado.

Hoaglund (1976) é um dos que consideram a primeira premissa falsa, argumentando que as propriedades não-perceptualmente discrimináveis da originalidade, da criatividade e da autenticidade são, também elas, propriedades estéticas, em vez de, como defende Lessing, propriedades extra-estéticas. Desta perspectiva, nem todas as propriedades estéticas são propriedades perceptivas, sendo falsa a premissa de que não pode haver diferença estética sem diferença perceptiva. Sagoff (1976) vai mais longe ao defender que as propriedades esteticamente relevantes das obras de arte são as que dizem respeito à sua história de produção, as quais não são perceptualmente discrimináveis. Uma dessas propriedades é a autenticidade, que Sagoff diz ser uma condição necessária do valor estético. Um exemplo que parece sustentar essa ideia foi apresentado por Kant, apesar de este ser habitualmente apontado como um precursor do formalismo. Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant escreve o seguinte.

O que é mais altamente apreciado pelos poetas do que o belo e sedutor canto do rouxinol num bosque solitário e numa plácida noite de Verão à luz suave da lua? Há, no entanto, o exemplo de que, não

(10) No sentido trivial de serem numericamente diferentes das obras copiadas, todas as cópias são também originais, como referido na nota 6. Num sentido não-trivial, uma obra é original quando é, de algum modo, inovadora, excepcional ou revolucionária.

havendo qualquer rouxinol cantor, um anfitrião jocoso, para contentar maximamente os hóspedes que buscavam o encanto dos ares do campo, tenha iludido tais hóspedes ao esconder numa moita um rapaz travesso que sabia reproduzir esse canto exactamente como na natureza (com um junco ou um tubo na boca). Mas no instante em que as pessoas se dão conta que se trata de uma fraude, nenhuma delas suportará ouvir por muito mais tempo esse canto, antes considerado tão atraente. (§ 42)

Tudo indica, neste caso, que as pessoas perdem qualquer interesse em ouvir esse canto a partir do momento em que descobrem não ser um canto de rouxinol autêntico. Assim, a descoberta da inautenticidade do canto cancela a fruição estética, de modo que aquilo que as pessoas sabem sobre a origem desse canto, e não apenas a aparência do canto, é também relevante para o valor estético do que escutam.

Goodman (1976), por sua vez, embora concordando que «as propriedades estéticas de uma imagem incluem não apenas as que encontramos ao olhar para ela, mas também as que determinam como olhamos para ela» (134), defende uma posição intermédia entre os que, como Lessing, subscrevem a teoria da aparência e os que, como Sagoff, afirmam que só o contexto histórico-cultural da produção é esteticamente relevante⁽¹¹⁾, optando por rejeitar sobretudo a segunda premissa do argumento de senso-comum. Ao contrário do que é dito nessa premissa, Goodman afirma que há sempre diferenças entre o original e a sua falsificação, mesmo quando as diferenças não são percebidas. Ainda que, num dado momento, sejamos incapazes de detectar qualquer diferença, isso não significa, sublinha Goodman, que as não possamos detectar posteriormente ou que não as possamos detectar com a ajuda de instrumentos de observação mais refinados. O facto de a diferença não ter sido detectada num dado momento e contexto não mostra que ela seja imperceptível. Goodman procura mostrar que, quando finalmente conseguimos encontrar uma diferença, ela acaba muitas vezes por se tornar óbvia, levando-nos frequentemente a pensar como foi possível não termos reparado nisso antes. O quadro *Ceia de Emaús*, atribuído pelos especialistas da época a Vermeer, mas pintado por van Meegeren, parece ser um bom exemplo disso, uma

(11) Os defensores desta perspectiva são por vezes referidos como contextualistas.

vez que até os leigos atentos acabariam mais tarde por reconhecer que se tratava afinal de uma cópia tosca do estilo de Vermeer e não de um Vermeer autêntico (Goodman: 132–133). Também Dutton (1965), ainda antes de Goodman, apresentara razões para rejeitar a segunda premissa, sublinhando que a nossa percepção não é independente da informação de que dispomos acerca do objecto percebido. Daí que as nossas experiências estéticas, baseadas na percepção dos objectos, também não sejam independentes do que sabemos acerca da história de produção desses objectos, nomeadamente do que sabemos sobre quem os criou, qual o seu contexto de criação e que tipo de realização artística foi por eles alcançada. Tanto Dutton como Goodman distinguem as propriedades estéticas de uma obra das suas propriedades históricas. Mas também acrescentam que tais propriedades, que alguns classificam como extra-estéticas, nem por isso deixam de ser esteticamente relevantes, na medida em que afectam a nossa apreciação estética das obras em causa.

Uma perspectiva muito diferente das anteriores consiste em rejeitar a totalidade do argumento, acusando-o de se apoiar no pressuposto não explícito de que as avaliações sobre o mérito estético podem ser feitas de forma independente de quaisquer considerações éticas. Irvin (2007) argumenta que tal pressuposto é contrário à própria avaliação estética, uma vez que o intuito enganador e imoral das falsificações distorce e corrompe os nossos juízos críticos de forma deliberada. Há, portanto, razões éticas para que a questão do mérito estético das falsificações nem sequer se coloque, defende Irvin: de nada serve discutir esteticamente produções cujo intuito é obscurecer a própria compreensão estética, pelo que nenhuma noção razoável de valor estético se deve aplicar às falsificações.

4. As falsificações e o conceito de arte

O conceito de arte tem sido definido de várias maneiras. Resta ver se os méritos ou deméritos estéticos são relevantes para o modo como o conceito de arte tem sido definido, e se isso permite ou não incluir as falsificações na classe das obras de arte.

Se tivermos em conta as principais propostas de definição do conceito, é possível concluir que algumas delas excluem liminarmente as

falsificações da classe de obras de arte, havendo outras que claramente as incluem. E também há as que não permitem afirmar que todas as falsificações são arte nem que nenhuma é arte.

Uma perspectiva definicional que exclui as falsificações do âmbito das obras de arte é a definição expressivista tradicional, seja na versão de Tolstói (1898), seja na versão de Collingwood (1938), as quais traçam uma distinção muito vincada entre arte verdadeira e falsa arte. Ambos diriam que, mesmo que a falsificação e a obra falsificada sejam visualmente indistinguíveis, só uma delas satisfaria o requisito da autenticidade das emoções que a obra de arte genuína deve exprimir. É, então, irrelevante apontar para as propriedades formais dos objectos, pois as definições expressivistas tradicionais são definições não-estéticas, não incluindo qualquer critério estético como condição necessária da arte. Tolstói diria que uma falsificação não passa de falsa arte porque, mesmo que não se distinga visualmente do original, e mesmo que desperte alguma emoção no destinatário, tal emoção não é a que o autor da falsificação realmente sentiu ao criar a obra. A falsificação não passa, pois, de uma tentativa de simulação da emoção autêntica. Por sua vez, Collingwood considera que o verdadeiro artista, por contraste com o artesão, não segue plano algum quando exprime as suas emoções, dado não saber exactamente que emoção está a sentir. Para compreender que emoção sente, terá de a exprimir recorrendo à imaginação, pelo que não pode saber de antemão o que irá resultar do acto de expressão imaginativa. Nada disto ocorre com o falsário, que se limita a seguir ou a copiar um modelo pré-estabelecido, sabendo exactamente o que fazer e como. O falsário poderia, no melhor dos casos, ser incluído na classe dos artesãos.

Por sua vez, a definição formalista de Bell (1914), que é uma definição essencialmente estética, permite claramente classificar como arte as falsificações. Se basta que uma obra tenha forma significativa para ser arte e se, como escreve Bell, a forma significativa na pintura consiste em «linhas e cores combinadas de um modo particular, ou em certas formas e relações de formas» (32), então uma cópia perfeita – seja uma falsificação ou não – de um objecto com forma significativa terá também forma significativa, pelo que será também uma obra de arte. Neste sentido, é irrelevante determinar qual a história da produção das obras de arte ou obter informação sobre quaisquer outras propriedades

extra-estéticas. Daí que, «para apreciarmos uma obra de arte, a única coisa que temos de trazer connosco é um sentido de forma e de cor e um conhecimento do espaço tridimensional», diz Bell (*ibidem*). Assim, não precisamos de qualquer bagagem extra, a não ser sensibilidade estética e inteligência, para determinar se um dado objecto é ou não uma obra de arte, pois temos diante de nós tudo o que realmente conta. O que nos importa, pergunta Bell, «se as formas que nos emocionam foram criadas anteontem em Paris ou há cinquenta séculos na Babilónia?» (37) Talvez isso não seja irrelevante para avaliar os méritos artísticos de uma dada obra de arte, mas é irrelevante para decidir se estamos ou não diante de uma obra de arte.

As coisas já são menos claras quando pensamos na definição institucional. As falsificações parecem satisfazer todas as condições indicadas pela definição institucional de Dickie: ser um artefacto, em virtude de cujas características é proposto por alguém que age em nome do mundo da arte como candidato a apreciação. No entanto, foi o próprio Dickie que, em *Art and the Aesthetic* (47), argumentou que as falsificações não são arte por falta de originalidade, uma vez que a obra genuína teria, como diz Davies, «esgotado o uso da patente da obra» (94). Este requisito soa um tanto *ad hoc*, dado que a definição institucional não parece exigir tal coisa. Daí que Dickie tenha posteriormente mudado de opinião:

Seguindo o exemplo de Danto, em *Art and the Aesthetic* concluí que as falsificações não são obras de arte. Penso agora que foi uma conclusão errada. [...] Claro que ainda se pode dar o caso de as falsificações não serem obras de arte por algum motivo. Mas não vejo razão para que tais obras não possam satisfazer todos os requisitos para serem obras de arte no sentido classificatório: as falsificações são obras de arte sobre cujo criador estamos ou temos estado enganados; as cópias são obras de arte sem imaginação ou completamente parasitárias. (1984: 26)

Ainda assim, independentemente de a posição inicial de Dickie estar relacionada com a questão da originalidade, poderia haver dúvidas quanto à satisfação de algum dos requisitos indicados na sua definição. Um desses requisitos é que um objecto só pode ser arte se alguém do mundo da arte o propuser como candidato a apreciação. Dickie

esclarece que fazem parte do mundo da arte os próprios artistas, os membros do público e os apresentadores, que são os intermediários entre o artista e o público. Mas é aqui que surgem as dúvidas: se dissermos que uma cópia ou uma falsificação são arte porque foram propostas como candidatas a apreciação pelos próprios artistas que as produziram, então estaremos perante um círculo. O que justifica que os seus autores sejam chamados artistas? Não é esclarecedor dizer que basta que alguém se considere artista para o ser, até porque Dickie sublinha que uma característica de todos os artistas é a consciência de que aquilo que está a ser criado para apresentação é arte. Mas é, no mínimo, duvidoso que o falsário tenha *sempre* a consciência de que aquilo que está a apresentar seja mesmo uma obra de arte, caso contrário talvez não precisasse de esconder a verdadeira autoria. Admitindo, por outro lado, que são os membros do público a conferir à falsificação o estatuto de obra de arte, as coisas continuam a não ser claras. Isto porque, para se ser membro do público, também tem de se estar ciente de que é arte aquilo que lhe está a ser apresentado. Mais uma vez, a não ser que estejamos dispostos a aceitar a circularidade, isso continua a ser duvidoso no caso das falsificações. Daí que a definição institucional não permita uma resposta taxativa quanto ao estatuto artístico das falsificações, o que provavelmente explica a hesitação de Dickie.

A definição histórico-intencional de Levinson, por sua vez, parece não deixar margem para dúvidas, pois tudo indica que as falsificações satisfazem claramente as condições requeridas pela arte, seja quanto à intencionalidade do titular dos objectos produzidos, seja quanto à necessária ligação de tais objectos às obras de arte pré-existentes. No entanto, apesar de coincidir com a perspectiva formalista de que todas as falsificações bem-sucedidas são arte, a justificação de Levinson é muito diferente da justificação formalista, dado que ele não faz depender a questão artística da questão estética. Ao contrário do formalista, Levinson pode dizer que «na arte tudo vale, mas nem tudo funciona» e que as falsificações são daqueles casos em que «ficamos simplesmente perplexos, aborrecidos, incomodados – ou tudo isso ao mesmo tempo – e de tal maneira que nunca o superamos. Nesses casos temos obras de arte, sim, mas essas obras não funcionam.» (40) E quem, contra Levinson, tiver alguma relutância em classificar as falsificações como obras de arte de pleno direito, pode fazer uma interpretação

menos incomodativa do que ele diz, de modo a concluir que, sendo as falsificações parasitárias de obras de genuínas, isso torna-as também parasitariamente obras de arte. Isto não se aplica às meras cópias ou reproduções, dado que estas não são para ser encaradas como as obras de arte anteriores foram correctamente encaradas: as meras cópias, ou reproduções, são para serem encaradas como tal, isto é, como cópias ou reproduções de obras de arte e não como obras de arte.

Referências

- BELL, Clive. *Arte*. Traduzido por Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.
- CARMO D'OREY, Maria do. *A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- CARRARA, Massimiliano & SOAVI, Marzia. «Copies, Replicas, and Counterfeits of Artworks and Artefacts». *The Monist*. 93. 3, 2010. 414-432.
- COLLINGWOOD, R. G. *The Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press. 1938.
- DANTO, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press. 1981.
- DAVIES, Stephen. *Definitions of Art*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- DICKIE, George. *Art and the Aesthetic*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- DICKIE, George. *The Art Circle*. Nova Iorque: Haven, 1984.
- DUTTON, Denis. «Artistic Crimes». *British Journal of Aesthetics*. 19. 4, 1965. 304-314.
- DUTTON, Denis. *Arte e Instinto*. Lisboa: Temas e Debates, 2010.
- FOSTER, Thomas e MORTON, Luise. «Goodman, Forgery and the Aesthetic». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 49. 2, 1991. 155-159.
- GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006.
- HOAGLUND, John. «Originality and Aesthetic Value». *British Journal of Aesthetics*. 16. 1, 1976. 46-55.
- IRVIN, Sherry. «Forgery and the Corruption of Aesthetic Understanding». *Canadian Journal of Philosophy*. 37. 2, 2007. 238-304.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Traduzido por António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.

- KULKA, Tomas. «The Artistic and Aesthetic Status of Forgeries». *Leonardo*. 15. 2, 1982. 115-117.
- LESSING, Alfred. «What is Wrong with a Forgery». *Arguing About Art*, Alex Neil e Aaron Ridley (org.). Oxford: Routledge, 2008.
- LEVINSON, Jerrold. «Definir Historicamente a Arte». *Investigações Estéticas: Ensaios de Filosofia da Arte*. Vítor Guerreiro e Aires Almeida (org.). Traduzido por Vítor Guerreiro. Porto: Edições Afrontamento, 2020.
- LEVINSON, Jerrold. «Autographic and Allographic Art Revisited». *Music, Art and Methaphysics*. Ithaca: Cornell University Press, 2011. 89-106.
- MARGOLIS, Joseph. «Art, Forgery and Authenticity». *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*. Denis Dutton (org.). Berkeley: University of California Press, 1983.
- MEYER, Leonard. «Forgery and the Anthropology of Art». *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, Denis Dutton (org.). Berkeley: University of California Press, 1983.
- SAGOFF, Mark. «The Aesthetic Status of Forgeries». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 35. 2, 1976. 169-180.
- TOLSTÓI, Lev. *O Que é a Arte?* Traduzido por Ekaterina Kucheruk. Lisboa: Gradiva, 2013.
- WREEN, Michael. «Forgery». *Canadian Journal of Philosophy*. 32. 2, 2002 143-166.

